

SIPOS JÁNOS

Egy misztikus iszlám rend vallási és népi dallamai

A népzene kutatásban a 19. század végén és a 20. század elején az univerzalista módszer uralkodott, amely mindennek az eredetét és fejlődését kutatta. Ebből alakult ki az összehasonlító népzenetudomány, amelyen belül Bartók Béla és Kodály Zoltán egy sajátos irányzatot képviselt. Ez a megközelítés elsősorban a saját nemzeti zenére irányult, igyekezett feltárni annak történeti gyökereit, a kulturális valamint a földrajzi összefüggéseket, bevonva nyelvészeket és más zenén kívüli területek kutatóit is a vizsgálatokba. Az összehasonlító népzene kutatás a 20. század második feléig virágzott, amikor az összeomló kolonializmus beszűkítette a horizontot.

Az összehasonlító szemlélettel szemben kialakult a ma világszerte leginkább uralkodó, amerikai eredetű etnomuzikológia, melynek kérdései és néha módszerei is megegyeznek a szociális, illetve kulturális antropológia fő kérdéseivel és módszereivel. Fő erőfeszítése annak kiderítésére irányul, hogy miképpen működnek az egyes kultúrák, kevesebb figyelmet fordítva a zenei lejegyzésekre és elemzésre.

Bár manapság a befolyását és anyagi lehetőségeit tekintve jóval erősebb etnomuzikológiai-antropológiai vonulat képviselői gyakran tekintik régimódinak az elemző és összehasonlító népzene kutatást, látszanak annak is a jelei, hogy ez az ág újult erőre kaphat, sőt sok helyen, például Kelet-Közép-Európában vagy Kelet-Európában meg sem történt az összehasonlító népzene kutatásnak a fenti értelemben vett etnomuzikológia felé történő paradigmaváltása. (Igaz, egyes helyeken az összehasonlító kutatás még el sem kezdődött.)

A magyar összehasonlító népzene kutatásnak erős hagyományai vannak. Bartók Béla a magyar népzene gyűjtésével és elemzésével egy időben román, szlovák és szerb–horvát anyagot is gyűjtött, elemzett és publikált, kitekintett a Volgavidékre, majd egyre inkább a törökség felé fordult, és 1936-ban Anatóliában is gyűjtést folytatott. Egy 1941-es interjúban erről így nyilatkozott: „Finn-ugor–

török hasonlóságokat először a Volga táján élő népek irányában kerestem, és onnan kiindulva végül Törökország irányában.”¹

Biskra-vidéki arab gyűjtése nyilvánvalóvá teszi, hogy nem állt meg a szomszéd és „rokon” népek zenéjének első kézből való tanulmányozásánál, hanem erejéhez és a lehetőségekhez képest tágitotta a kutatás sugarát. Ha amerikai emigrálása, egészségének megromlása, majd korai halála nem akadályozza meg, valószínűleg még távolabbi területeket is bevont volna az összehasonlító kutatásba. Ez annál valószínűbb, mert 1919-es írásában az összehasonlító zenei folklór céljából minden nép szájhagyomány útján továbbterjedő zenéjének a kutatását jelölte meg.²

A személyes gyűjtőutakon alapuló törökségi népzene-kutatás nem ért véget Bartók halálával: Vikár László és Bereczky Gábor 1957-ben, jó húsz évvel Bartók 1936-os anatóliai gyűjtése után kezdte meg nagyszabású összehasonlító kutatásait a Volga–Káma vidékén a finnugor mordvin és cseremis, valamint a török csuvas, tatár és baskír népek között, amelyek egészen 1979-ig tartottak.³ Nyolc év szünet után, 1987-től pedig magam folytatok kutatásokat az anatóliai törökök, azerik, karacsajok, kirgizok, kazakok, mongolok, valamint dakota és navahó indiánok között.

Ez utóbbi kutatássorozat egyik szakaszát a Törökországban élő misztikus vallási közösségek zenéjének tanulmányozása jelentette. 1999 óta Csáki Évával több mint ezer dallamot gyűjtöttünk *bektasi* vallású török férfiakról és asszonyokról, akiknek nagyszülei Bulgáriából vándoroltak Törökország európai részére. A kutatássorozat végére úgy tűnt, elértük kitűzött célunkat: felvettük vallási és szekuláris dallamaik többségét, és kellő számú interjút is készítettünk.

Kik ezek a bektasik? A nomád és félnomád törökök nem egy adott történelmi pillanatban váltak muzulmánna, hanem fokozatosan, évszázadok alatt. Eredeti samanisztikus hitükön és gyakorlatukon nyomot hagyott a neoplatonizmus, a zsidó és a keresztény vallás, és számos szunnita, síita és misztikus iszlám elemet is adoptáltak. Megőriztek számos iszlám előtti elemet is, imádatuk tárgyai között szerepelnek hegyek, fák vagy éppen az ég. Röviden összefoglalva: a bektasizmust a síita vallás egy török formájának tekinthetjük, melyet szúfi (misztikus iszlám) elemek színesítenek.⁴

A jelen tanulmányban először megpróbáljuk áttekinteni és rendszerezni a bektasik vallási és népi dallamait, majd az osztályozott dallamanyagot korlátozott

¹ Friede F. Rothe, „The Language of the Composer. An Interview with Béla Bartók, Eminent Hungarian Composer”, *The Etude* 59 (1941/2): 83. Magyarul hozzáférhető Wilhelm András, közr., *Beszélgetések Bartókkal. Nyilatkozatok, interjúk 1911–1945* (Budapest: Kijarat Kiadó, 2000), 212.

² Béla Bartók, „Musikfolklore”, *Musikblätter des Anbruch* 1 (1919/3–4): 102–106.

³ Vikár László–Bereczky Gábor, *Cheremis Folksongs* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971); uő., *Chuvash Folksongs* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979); uő., *Tatar Folksongs* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1999).

⁴ Néhány alpmű a bektasikról: John Kingsley Birge, *The Bektashi Order of Dervishes* (London, Luzac, Hartford, Conn: Hartford Seminary Press, 1937); Irene Mélikoff, *Hadji Bektach. Un mythe et ses avatars. Genèse et évolution du soufisme populaire en Turquie* (Leiden–Boston–Köln: Brill, 1998); Ahmet Yaşar Ocak, *Bektasî menâkıbnâmelerinde islâm öncesi inanç motifleri* (İstanbul: Enderun Kitabevi, 1983).

mértékben összevetjük más népek népzenejével.⁵ Bár a dallamok kulturális jelentésének és jelentőségének teljes megértéséhez szükséges volna, a jelen keretek között a bektasik kulturális és társadalmi szokásainak átfogó bemutatására nem térhetünk ki.⁶

A zenei osztályozás során a bektasik himnuszait és népdalait nem választjuk el egymástól. Noha vallási dallamaik (*nefeszek*) és vallási táncaik (*szemahok*) az istenhez való misztikus eljutást célozzák, azokat nem kizárólag vallási célra használják, s nem is választhatók el a világi repertoártól. A világi és a vallási dallamok közötti kapcsolat néha csak szerkezeti vagy hangnemi, de sok esetben és épp a fontosabb típusoknál meggyőző dallampárhuzamok is találhatók. Míg a legegyszerűbb (kis ambitusú, egymagvú) formák között a népdalok dominálnak, a nagyobb ambitusú, négysoros formák között egyre több és több egymáshoz hasonló vallási dallal és népdallal találkozunk. Ugyanakkor a vallási zenének vannak olyan rétegei is, melyek nagymértékben eltérnek a hagyományos népzenei stílusoktól.

A népi és a vallási repertoár kapcsolata nem véletlen, hiszen eltérően a keresztény vagy az iszlám egyházaktól, ennek a népi vallásnak nincs központi oktatási rendszere, amely a vallási dallamok viszonylagos zártságát és állandóságát biztosítaná. Míg költőik versei (vagyis himnuszai szövegei) kézzel másolt füzetekben – variálódva, de lényegüket megőrizve – terjedtek századokon át,⁷ a dallamokat pusztán a szájhagyomány őrizte. Ezért is énekelik a bektasik oly sok versüket saját népdalaikra vagy azokhoz közel álló formákra. És ugyanez magyarázhatja azt is, hogy miért olyan eltérő a különböző területeken élő alevi–bektasi⁸ csoportok zenei repertoárja, noha szokásaik és vallási elveik alapvetően megegyeznek.

⁵ Boratav állítja: „nincsenek összehasonlító tanulmányok az anatóliai népi vallások dallamairól”, Pertev Naili Boratav, *Köroğlu destanı*. Türk halk hikâyelerine ve sazşairlerine ait metinler ve tertikler VI (İstanbul: Evkaf Matbaası, 1931). Duygulu szerint: „egyre többet és többet írnak az alevi-bektasizmus történelmi, teológiai és politikai aspektusairól, de csak néhány kutató vizsgálja kultúrájukkal”, Melih Duygulu, *Alevi-Bektasi Müziğinde Değişler* (İstanbul: szerzői kiadás, 1997, IX). Igen hiányos a bektasik zenéjével és táncaival kapcsolatos kutatás. Itt mindössze két olyan publikációt említhetünk, melyek zenei lejegyzéseket is tartalmaznak: *Bektasi Nefesleri* (İstanbul: Feniks Publishing House, 1933) és Turgut Koca – Zeki Onardan, *Gül Beste* (Ankara: Doğu Matbaacılık ve Tic. Ltd. Şti., 1987). Az utóbbi években ugyan megjelent Yaltırık könyve a Törökország európai részén élő bektasikról, de ezek a kötetek sem tartalmaznak zenei elemzéseket vagy összehasonlításokat, Hüseyin Yaltırık, *Trakya Bölgesinin Tasavvufi Halk Müziği*–Trákia vallásos népzeneje (Ankara: A Török Köztársaság Kulturminisztériuma, 2002).

⁶ A bektasik kultúrája iránt érdeklődők figyelmébe ajánlhatjuk az alábbi kiadványt: Sipos János–Csáki Éva, *The Psalms and Folk Songs of a Mystic Turkish Order – The Music of Bektashis in Thrace* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2009).

⁷ Például a ma is közsímt Yunusz Emre vagy Şah İsmail, akinek írói álneve Hatay volt.

⁸ Két külön csoportról van szó, amelyek hagyományai, szertartásai, imái között nagyon sok a közös vonás. Alapvető különbség ugyanakkor, hogy az alevik határozottabban elkülönülnek a lakosság többségét alkotó szunnita törököktől, mint a bektasik. A *cselebijan* ág szabályainak megfelelően alevi csak az lehet, akinek a szülei is alevik (illetve aki beházasodik). Ők Ali követői, akik nem azonosulnak a szunnita iszlámmal. A bektasik ezzel szemben, bár szintén a „nem-szunnita” oldalon állnak és legfőbb szentjük is Ali, magukat a török nyelv őrzőinek, az ősi török vallás megtartóinak, az „igazi törököknek” tartják.

A dallamok osztályozása

Első lépésben a dallamokat a dallamsorok száma alapján tömbökbe osztottam. A tömbökön belüli zenei rendezés alapvetően a dallam első felének dallamvonala alapján történt, mivel úgy ítélt meg, ebben a zenei közegben az kielégítően jellemzi a teljes dallamokat.⁹ Az első résznél rendszerint alacsonyabb második dallamfél ugyanis igen ritkán hoz nagyobb újdonságot. Ugyanakkor a négysoros dallamokban a szerkezet fontosabb szerepet játszik, így ezek osztályozásánál a kadenciahangoknak nagyobb jelentőséget tulajdonítottam, mint az egy- vagy kétsoros dallamok esetében.

A zenei osztályozással az volt az elsődleges célom, hogy megtaláljam azokat a központi dallamokat, melyekre a dallamok többsége visszavezethető, másképpen fogalmazva, amelyek az anyag jelentős részét kielégítően reprezentálják.

Az első lépésben tehát a dalokat *formájuk* alapján hat tömbre osztottam, az ezekből kimaradó dallamok Appendixbe kerültek.¹⁰ A tömbök dallamosztályokat tartalmaznak, azok pedig dallamcsoportokat.¹¹ A jelen cikkben az egyes osztályok és csoportok fő tulajdonságait egy-egy jellemző dallamon keresztül mutatom be. A zenei tömbök és az azokon belül elkülönített osztályok a következők:

Tömb	Osztály	A dallamok jellemző formája
A	1–2.	Egy rövid sor (és variánsai)
B	3–4.	Két rövid sor (és variánsai)
C	5.	Négy rövid sor (1) főkadenciával
C	6–11.	Négy rövid sor
E	12.	Egy- és kétsoros tripodikus dallamok
F	13.	Kupolás szerkezet
G	App. 1–2.	Speciális dallamok

„A” tömb. Egy rövid sorra vagy motívumra visszavezethető dallamok

1. osztály. Az (#)F-G-(b)A-(b) trichord-tetrachordok középső (G) hangja körül *forgó mozgást* végző, majd G-n záró dallamok.¹² Egy jellegzetes formájukat látjuk az 1. kottapéldán. Vannak olyan dallamok is, melyek lényegében megegyeznek a magyar és az anatóliai gyermekdalok legjellegzetesebb forgó dallamaival, sőt sok

⁹ Tapasztalataink szerint a dallamvonal tartalmazza a dallam legfontosabb és legösszetettebb tulajdonságait.

¹⁰ Az egyes tömbökben eltérő skálákon mozgó dallamcsoportok is szerepelnek, ha egyéb jellemző tulajdonságaik (elsősorban a dallammozgás és a forma) megegyeznek a tömb kívánalmaival.

¹¹ Egy-egy csoportban több tucat, akár ötven dallam is lehet.

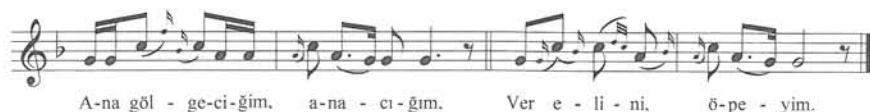
¹² A hangsorokban a zárójelbe tett hang azt jelenti, hogy az illető hang szerepelhet az illető dallamokban, de csak hangsúlytalan helyeken. A zárójelbe tett előjegyzés pedig arra utal, hogy az adott osztályban különböző hangsorokon mozgó dallamok is vannak, például ebben az osztályban egyaránt előfordulnak F-G-A-b, F-G-bA vagy #F-G-A-b hangokra épülő példák is.

Korán-recitálást is trichordok középső hangja körül történő forgás jellemez, igaz hosszabb sorokon és nem motivikus formában (1. kottapélda).¹³



1. kottapélda

2. osztály. *(d-c)-b-(b)A-G* hangsorokon *ereszkedő* vagy *domb* alakú rövid első sorok és variánsaik.¹⁴ Itt egy speciális formát külön is meg kell említenünk. A trákiai bektasik siratói nem a *c-b-A-G* diatonikus hangsoron, hanem a *c-A-G* tritonon mozognak *G-c-c-A/c-A-G* hangokat körülíró motívumokkal (2. kottapélda). Ennek a tritonnak az eredete további vizsgálatot igényel, ugyanis a trákiai bektasik erre épülő siratói nemcsak a diatonikus trákiai dallamoktól térnek el, de általában az anatóliai dallamoktól is, ezen belül is például az Anatólia más részein általános sirató kisformáktól és más, egyedibb török siratóktól.¹⁵ Ugyanakkor a siratóknak a többi népzenei műfajok dallamaitól való eltérése nem egyedi jelenség, itt példaképpen említhetem a mongóliai kazakok siratói és népdalai közötti alapvető különbséget.¹⁶



2. kottapélda

¹³ Hasonló magyar és török dalokról, illetve kapcsolataikról: *Magyar Népzene Tára I. Gyermekjátékok* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1951); Halil Bedii Yönetken, *İlkokullarda müzik kilavuzu* (İstanbul: Milli Eğitim Basım Evi, 1966); Sipos János, *Török Népzene I. Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez* 14 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1994); Ahmet Adnan Saygun, *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1976).

¹⁴ A trákiai bektasik domb alakú, illetve ereszkedő első sorokkal jellemezhető dallamainak rendezésbeli szétválasztása ebben a zenei környezetben nem tűnt indokoltnak.

¹⁵ Az anatóliai siratók leírásáról és a magyar siratókkal való összevetéséről lásd Sipos János, *Török Népzene I*; uő., *In the Wake of Bartók in Anatolia*. Bibliotheca Traditionis Europaeae 2 (Budapest: European Folklore Institute, 2000); egyes török népek siratóinak összehasonlításáról: uő., *Azeri Folksongs – At the Fountain-Head of the Folk-Music* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004), illetve uő., *Comparative Analysis of Hungarian and Turkic Folk Music – Türk-Macar Halk Müziğinin Karşılaştırmalı Araştırmaları* (Ankara: TİKA és az Ankarai Magyar Nagykövetség kiadványa, 2006).

¹⁶ Sipos János, *Kazakh Folksongs from the Two Ends of the Steppe* (Budapest: Akadémia Kiadó, 2001), 95–99.

„B” tömb. Két rövid sorra visszavezethető dallamok

3. osztály. Alacsony hullám vagy völgy alakú mozgás az első sorban. A hullám alakú első sor *c/d*-re emelkedve indul, ezután a sor közepén leereszkedik *G*-re, majd a sor záró hangjára emelkedik, mely többnyire *A*, *b* és ritkábban *c* (3. kottapélda). Az általam gyűjtött bektasi dallamok között hasonló mozgású dúros dallamok is vannak. A völgy alakú első sorok *d*-ről az alaphangra ereszkednek, majd innen emelkednek *c*-re. Az első sor gyakran egy motívumból és annak variációjából áll (*a^{ka}*),¹⁷ erre rendszerint ereszkedő vagy domb alakú második sor válaszol.



3. kottapélda

4. osztály. Kis ambitusú ereszkedő vagy domb alakú rövid sorokból építkező dallamok *A*, *b*, illetve *c* főkadenciákkal (4. kottapélda). Legjellemzőbb a *G/b-c-(d)-c-b/A* kontúrú első sor, és gyakori az egy- és kétmagvúság közötti forma, ahol a *G*-re záró magasabb sort egy szintén *G*-re záró alacsonyabb sor követ. A csoportban hét- vagy nyolcszótagos giusto táncdalok, népdalok, vallási szemah- és nefesz-dallamok,¹⁸ lakodalmi dalok és altatók szerepelnek változatos (2/4, 4/4, 6/8, 8/8, 9/8) ütemjelzésekkel, illetve két esetben *parlando* előadásban. A leggyakoribb szerkezetek: AB, AABB, ritkábban AAAB, AAB^kB. Vannak hasonló dallammozgású dúros, illetve a 2. és 3. fokok közötti bővített szekundus skálán mozgó dallamok is.



4. kottapélda

Ennek az osztálynak egy fontos csoportját alkotják az úgynevezett „kis pszalmodizáló” dallamok.¹⁹ E csoport kétsoros dallamainak négy üteme között hasonló

¹⁷ A felső, illetve alsó indexbe tett „k” betűvel olyan változatokat jelölök, amelyek zárlatukban térnek el egymástól. Az előbbi esetben az eltérő zárórész magasabban, az utóbbi esetben pedig alacsonyabban mozog mint az eredeti változatban.

¹⁸ A nefesz „lélegzet” a zsoltárok, a szemah pedig a vallási táncdallamok neve.

¹⁹ A gyűjtött anyagban vannak hasonló dallammenetű dúros dallamok, ezek első sora szinte mindig eléri a 6. fokot. Egy terccel feljebb transzponálva ezek a dallamok hasonlóak a magasabb négy-soros pszalmodizáló dallamok első két sorához.

viszony áll fenn, mint a később tárgyalandó pszalmodizáló dallamok négy sora között. Az első ütem *B-c-d*, *d-d-d* vagy *f-(b)e-d* irányú mozgása után a második ütem *d/f*-ről *b*-re ereszkedik. A harmadik ütem viszonylag változatos, de gyakran hasonló a másodikhoz vagy alacsonyabb annál; az utolsó ütem pedig *d/c/b*-ről ereszkedik a záróhangra.²⁰ E dallamokban az *f* a *d* helyettesítőjeként lép fel, és a mély *F*, ha egyes dallamokban meg is szólal, sohasem hangsúlyos.

„C” tömb. Négy rövid sorból álló dallamok *G* főkadenciával

Az 5. osztály dallamai a két rövid sorból, illetve négy rövid sorból állók között foglalnak helyet, közelebb az előbbiekhez. A második soruk ugyanis az alaphangon zár, és eddig a pontig gyakran megegyeznek egyes kétsoros dallamokkal (lásd a 3. és az 5. kottapéldát). Az első dallamszakaszt egy nem különösebben jellegzetes második rész követi, amelyben a már elhangzott sorok variánsai vagy az alaphangra ereszkedő egyéb sorok szerepelnek.



5. kottapélda

Az osztály egyik csoportjának dallamai a *G-d* sávban mozgó és a *G* hangot a sor közepén érintő alacsony hullám- vagy völgyszerű dallammenettel kezdődnek, kadeneciáik *b* (*G*) \times (5. kottapélda). Ez a dallammozgás kis- és nagyterces skálákon egyaránt előfordul. Formailag ide oszthatók be azok a „kis pszalmodizáló” dallamok is, amelyekhez két különösebb újdonságot nem hozó, *A*-ra végződő alacsony sor követ, melyek csak mintegy megerősítik a dallam második soron történő lezárását.

„D” tömb. Négy- vagy több soros dallamok (6–11. osztály)

6. osztály. Alacsonyan és magasabban mozgó *A* főkadenciás dallamok. Az első csoportban levő *A* (*A*) \times kadenciás dallamok hosszú első sora két alacsonyan mozgó, egymáshoz hasonló vagy éppen azonos motívumból áll, míg a második csoport dalla-

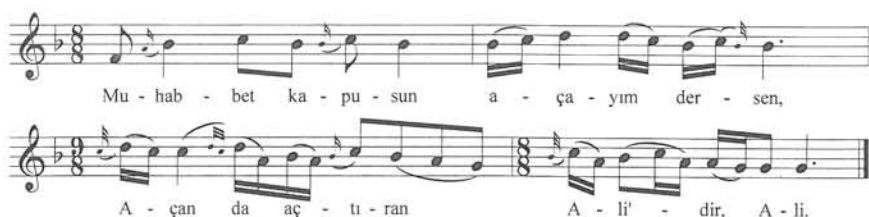
²⁰ Ez a jellegzetes forma magyar, anatóliai török és más népeknél is előfordul, vö. Kodály Zoltán, *A magyar népzene* (Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1943); Dobszay László–Szendrei Janka, *A Magyar Népdaltípusok Katalógusa – stílusok szerint rendezve I.* (Budapest: Zenetudományi Intézet, 1988); Sipos, *Török Népzene I*; Sipos, *In the Wake of Bartók in Anatolia* és Sipos János, „Vannak-e közös rétegek a karacsáj-balkár és a magyar népzeneben?” in *Orientalista Nap 2001*, szerk. Birtalan Ágnes és Yamaji Masanori (Budapest: MTA OB, ELTE Orientalisztikai Intézet, 2002), 117–131.

mainak jellemző kadenciasora $c(A)x$ és négy rövid, magasabb sorból építkeznek (6. kottapélda).²¹ A helyett b főkadenciával az osztály dallamai közül nem egy beilleszthető lenne a később következő „pszalmodizáló”, illetve ereszkedő dalok közé.²²



6. kottapélda

A 7. osztály dallamainak első hosszú sora b -n végződő domb alakú vagy ereszkedő motívumokból áll. Egyik csoportjuk megkülönböztető jegyei közé tartozik, hogy az első sor középtájon vagy a sorvég előtt lekanyarodik a záróhangra vagy annak közelébe, és hogy a sor két hasonló motívumból épül fel. Az osztály második csoportjában a dallamok első sorát szintén két hasonló (gyakran $c-d-c-b$ gerincű) motívum alkotja, amelyek azonban az alaphangot nem érintik, akár alacsonyabbról, akár magasabbról érkeznek a $b-c-d$ trichordba (7. kottapélda). Az osztály harmadik csoportjában levő dallamok megkülönböztető jegye, hogy első sorukban az f hang fontos szerepet játszik.



7. kottapélda

8. osztály. „Pszalmodizáló” és ereszkedő dallamok $d/c(b)$ b/G kadenciákkal. A legkisebb ambitusú csoportban a dallamsorok alapvetően a $b-c-d$ trichordon recitálnak, majd a dallam végén leereszkednek G -re. A legfontosabb csoportokat a következők jellemzik: a) $b-c-d$, illetve $d-d-d$ dallamkezdet és a d -nél nem magasabb első sor (8. kottapélda), b) első soruk végén és második sorukban is f -re felnyúló

²¹ A harmadik sor kadenciája legtöbbször c , ritkábban b és egyszer G .

²² Az anatóliai török pszalmodizáló stílusról lásd Sipos, *Török Népzene I*, uő., *In the Wake of Bartók in Anatolia*.

d (*b*) *x* kadenciás magasabb dalok (16. *b* kottapélda) valamint *c*) magas első és második sor, gyakran *f-f-d-d/f-f-d-d* dallamvázú első sorral (16 *c*–*e*).

A bektasi (és az anatóliai, illetve a magyar) népzeneben az ilyen dallamok rokonságot mutatnak egyes olyan magasabbról ereszkedő dallamokkal, melyekben a *b-c-d* központ már csak halványan érzékelhető. Ezt a kapcsolatot a trákiai dallamoknál is alátámasztja, hogy egy-egy dal előadása során az első sor emelkedhet alacsonyabbról *d/c*-re, ereszkedhet magasabbról *d*-re vagy épp stagnálhat a *d*-n. A többi sor alapvetően ereszkedő vagy domb alakú. Az itt szereplő dalok többségéhez lehet variánsokat találni a magyar és az anatóliai török népzeneben is.²³ Jellemző e dallamozgásnak a bektasi zenébe való beágyazottságára, hogy a két rövid sorból álló dúros dallamok közül sok megegyezik e dallamok első két sorával, mi több számos hasonló szerkezetű *d* (*h*) *x* kadenciás dúros dallam is van – ezek harmadik sora gyakran *h*-n ér véget.





A négy hosszú sorból álló dallamok között is találunk közeli párhuzamokat a rövid sorokból építkező *do-re-mi* (itt *b-c-d*) középpontú „pszalmodizáló” dallamokhoz. A hosszú sorok lehetővé teszik a dallamsorok részletesebb kibontását, és itt előfordul az *a*-ról való ereszkedés, akár a harmadik sorban is. Ez esetben természetesen már nem beszélhetünk *b-c-d* magról, de az ilyen dallamok többségéhez könnyű párhuzamot találni a négy rövid sorból álló, magasabbra is felnyúló, de alapvetően a *do-re-mi* magon mozgó pszalmodizáló dallamok között. Ezt a dallamosztályt később részletesebben is megvizsgáljuk.



8. kottapélda

A 9. osztály dallamait két hosszú sor jellemzi *b* (*c*) *x*, illetve *c* (*c*) *x* belső kadenciákkal. Ezeket a dallamokat Törökország-szerte tipikus trákiai dallamoknak

²³ A pszalmodizáló stílusú dallamok magyar és más népeknél való előfordulásáról lásd például Szabolcsi Bence, „Egyetemes művelődéstörténet és ötfokú hangsorok”, *Ethnographia* 47 (1936): 243; Kodály, *A Magyar Népzene*; Vargyas Lajos, *A Magyarság Népzeneje*. 2. javított kiadás (Budapest: Planétás Kiadó, 2002); Járdányi Pál, *Magyar népdaltípusok I–II.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961); Dobszay László–Szendrei Janka, „Szivárvány havasán». A magyar népzene régi rétegének harmadik stíluscsoportja”, in *Népzene és zenetörténet III.*, szerk. Vargyas Lajos (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1977), 5–101; uő., *A Magyar Népdaltípusok Katalógusa*, Sipos, *In the Wake of Bartók in Anatolia*.

tekintik. A *c* főkadencia az alacsonyan mozgó első dallamfélnek gyakran kissé *emelkedő* jelleget kölcsönöz. Míg az előző osztály dallamainak többsége  vagy  ritmusú négy rövid sorból állt, ebbe az osztályba többnyire  vagy  ritmusú, két hosszú, tizenegy szótagos vagy ilyenre visszavezethető sorokból álló dallamok tartoznak.²⁴ További jellegzetesség, hogy a *c* főkadencia előtt gyakran megjelenik a *b* hang – az első dallamfél végének *hullámzó* jelleget adva. Ezzel szemben a trákiai „pszalmodizáló” dallamoknál a *b-c-d* magon való mozgás és a dallam közepén a *b*-re történő *ereszkedés* dominál. A dallamosztály számos dallamának harmadik része *G*-n kadenciázik, ez a másik két csoportban igen ritka. Röviden azt mondhatjuk, hogy a 9. osztály „pszalmodizáló” dallamai hasonlóságot mutatnak mind a 8. mind a 10. osztály dallamaival. E három osztály dallamai *tágabban véve* ugyanabba a zenei körbe tartoznak, és közülük a hasonló magasságúakat akár egymás mellett is tárgyalhattuk volna.

A 9. osztály egyes dallamcsoportjait a következő dallamkezdések jellemzik: a) *b*-re (esetleg tovább *G*-re) való *ereszkedés* (vagy domb forma), majd egy *c*-végű domb alakú mozgás, b) a magasabb csoport dallamainak első felében *c*-re történő *ereszkedést* vagy egy *c*-re vezető domb alakú dallammozgást egy *c*-végű domb formájú dallamív követ (9. kottapélda). A c) csoportban pedig a dallamok első soraiban egy viszonylag egyenletesen *emelkedő*, majd *c*-re *ereszkedő* dallamívet látunk. A dallamok második része többnyire *ereszkedő* ívű.



9. kottapélda

10. osztály. *Ereszkedő sorszekvenciás* dallamok. Noha a 8. és 9. osztály *ereszkedő* dallamaiban is előfordulnak szekvenciásan *ereszkedő* részek, egyes dallamokban ez a jelleg még határozottabb formát ölt. Itt az egymást követő sorok legfontosabb hangjai egy-egy szekunddal kerülnek lejjebb, így a dalok jellemző kadenciasora *c* (*b*) *A* vagy *b* (*A*) *G*.²⁵ Gyakran fordul elő, hogy a negyedik sor utolsó hangja nem illik bele az *ereszkedésbe*, az ilyen dallamok szerkezetét $A^4A^3A^2A_k$ képlettel jelölhetjük.²⁶ Hasonló

²⁴ Kivételek azonban vannak, itt is előfordul a négy rövid sorból álló szerkezet, ahogy a 8. osztályban is láthatunk két hosszú sorból álló dallamokat.

²⁵ A szekvenciás *ereszkedés* sok esetben nem minden hangban, csak fő tendenciájában érvényesül.

²⁶ A^n az *A* sorhoz hasonló, de annál *n* hanggal magasabban mozgó sort jelöl.

dalok Törökország sok részén hallhatók: nemcsak az alevik-bektasik, de a többségi szunniták is éneklük őket, mind vallási, mind népi repertoárjukban.

Az osztály első csoportjának jellemzője a négy rövid sor, a $d(c) b$ kadenciasor és az $A^4A^3A^2A_k$ szerkezet (10. kottapélda).²⁷ A második csoport dallamai látszólag négy hosszú sorból állnak $d(A) x$ kadenciákkal, ám ezek a Törökország-szerte közkedvelt dallamok valójában rövidebb egységeknek, általában két ütemnek a szekvenciálisan ereszkedő ismételtetéséből épülnek. A dallamok négy sora kétütemes a és b egységekből áll, a teljes szerkezet $ab^4/b^3b^2b//b^4b^3/b^2b$ képlettel írható le. Ennek megfelelnek a jellegzetes belső kadenciák: $d c/b A G//c b/A G$.²⁸ A harmadik csoport dallamai négynél több, szekvenciásan ereszkedő rövid sorból épülnek fel, itt akár nyolcsoros ($A^8 A^7 A^6 A^5 A^4 A^3 A^2 A$) formák is találhatók. Eltérően a többi trákiai dallamtól, e dallamokban a $\#F$ sokszor kadenciahangként is fontos szerepet játszik.



10. kottapélda

A 11. osztályban *diszjunkt dallamok* vannak $d(b) G$ vagy $e(c) A$ kadenciákkal. Mint eddig is láttuk, a magyar, tatár, mongol stb. népzene egyes rétegeiben oly népszerű szerkezet, amelyben a dallam első fele határozottan magasabb regiszterben mozog mint a második fél, idegen a trákiai és általában az anatóliai népzentől. Néhány $e(c) A$ kadenciás trákiai dallamban mégis felfedezhető a törekvés, hogy a magasabban mozgó első rész elkülönüljön az alacsonyabb második résztől. Egyes dallamok első fele egy kvinttel magasabb a második dallamfélnél, így szerkezetük – nem számítva a sorismétléseket – A^5B^5AB -ként írható le. Más dallamok első fele kvarttal magasabb mint az első rész. A diszjunkt szerkezetet és egyben annak feloldására való törekvést jól mutatják azok a dallamok, amelyekben a szabályos kvinttváltó szerkezetet egy beszúrt szekvenciás sor töri meg. Más dallamoknál csak egy-egy sor viszonyában tűnik fel a kvint-, illetve kvarttváltás, és akad olyan dallam is, amelynek első fele magasabb ugyan a másodiknál, de a sorok között nincs pontosabb megfelelés.²⁹ Mint sorzáró hangjaik is sejtetik, az

²⁷ A bővített szekundus skála miatt most a harmadik sor kadenciája nem b , hanem b .

²⁸ A dallamformáról részletesen lásd Sipos, *Török Népzene* I.

²⁹ Az egyes dallamok szerkezete a következő: $||:A^5B^5||:AB||$; $A^5B^5A,BAB+$; $||:A^5B^5||:B^5A_k||B||$; $||:A^3B^3A^4||:AABB||$; $||:A^4B^4||:AB||$; $A^4A^4B^4||:B^4A^5AB++||$; $A^5B^4A^2BAB$; $A^5B^5A^2AB$ és $||:ABk^5||CBkCB$.



1. kép. Két „zakir” zenél a vallási szertartás során



2. kép. A szerző gyűjt Anatóliában 1990-ben



3. kép. Karabahi menekültek Baku közelében (Sipos János felvétele)



4. kép. Részlet a bektasik vallási „szemah” táncából

JÁNOS SIPOS

The Hymns and the Folk Song of a Mystic Islamic Order

The author gives an account on a recent step of his comparative music research. The Turkish mystic order, the Bektashis in Thrace had come to the territory of the present-day Bulgaria from Anatolia, then they migrated to the European part of Turkey during the 20th century.

SiPOS analyzed and classified a thousand religious and folk songs of this order, collected by him, and examined the inner connection of the melodies. The common handling of the religious and folk repertoire was a logical decision because Bektashis, who suffered often persecution during their history and therefore often had to live a secret life, derived a significant part of their religious repertoire from folk music.

The melodies were categorized into seven larger groups and inside these groups into fifteen melody classes. Each class is characterized by a central melody and is sometimes subdivided into subclasses, containing sometimes dozens of melodies. The paper gives a general survey of the whole collection, tries to demonstrate the main tendencies in the material prepares the way for the comparative analysis. The melody examples were selected in a way that they efficiently characterized the whole material.

In the second part of the article comparative examples are offered, selected from large melody collections of some Turkic and Mongolian peoples. As language and music do not always correlate with each other, we should not automatically expect identity or similarity among the music of different Turkic-speaking peoples. It is no wonder that Bektashi music is firmly related to Anatolian folk music, and after Bartók's Anatolian research, the existence of some similarity with Hungarian folk music connection is not quite unexpected either. At the same time, there is hardly any musical connection neither with Turkic (Azeri, Karachay and Kyrgyz) nor with the Mongolian peoples (speaking also a language belonging to the Altay language family). We learn also that Bektashis are free from any Bulgarian musical influence, though these people had been living side by side for centuries. The article closes with an investigation of the origin of the "domed" structure which can be found both in the Hungarian and in the Bektashi music.